

## A PLATEIA SOBRE O PALCO: A METATEATRALIDADE DO INÍCIO DA IDADE MODERNA NA INGLATERRA

Renato Gonçalves Lopes<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo propõe o estudo da dramaturgia inglesa do início da idade moderna sob a perspectiva do “mundo como um palco”, entendido como protótipo do metateatro, com enfoque crítico na definição de Lionel Abel e no estudo de objetivos teleológicos de Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*. Tratada como um princípio essencial do teatro do período, a recorrente metateatralidade é apontada em diferentes recursos (a “peça dentro da peça”, a descrição da existência em termos cênicos) de diversas funções dramáticas (uma ruptura no ficcional, revelações importantes do enredo, reflexão sobre o espelhamento do palco), com o que instiga a análise e possibilita a identificação de elementos que demonstrem as qualidades dramáticas, potencialidades cênicas e o contexto de produção de peças. *The Spanish Tragedy*, de Thomas Kyd, é vista como primordial no fundamento metateatral da dramaturgia em questão e é a principal referência a partir da qual se olha para usos e desdobramentos do metateatro na contemporaneidade de Shakespeare.

**Palavras-chave:** Metateatro, Inglaterra, início idade moderna.

**Abstract:** This article proposes the study of the English early modern dramaturgy from the perspective of the "world as a stage", here understood as prototype of the metatheater, with a critical focus on the definition of Lionel Abel and the study of teleological objectives of Anne Righter, *Shakespeare and the Idea of the Play*. Treated as a fundamental issue of that theater, recurring metatheatricality is pointed out in different features (the "play within the play," the description of the existence in scenic terms) of various dramatic functions (rupture in the fictional pact, important revelations of the plot, reflection on the mirroring of the stage). That principle instigates the analysis and enables the identification of elements that demonstrate the dramaturgical qualities, scenic potentialities and context of plays' production. Thomas Kyd's *The Spanish Tragedy* is seen as primordial in the metatheatrical foundation of that drama and is the main reference from which one looks at uses and developments of the metatheatre in Shakespeare's contemporaneity.

**Keywords:** Metatheater, England, early modern.



<sup>1</sup> Professor doutor no curso de Letras na Pontifícia Universidade Católica de Campinas (PUC-Campinas) [renatoglopes@gmail.com](mailto:renatoglopes@gmail.com)

A metateatralidade é parte essencial do teatro inglês do início da era moderna. A época, conhecida muitas vezes pela expressão genérica “período elisabetano”, desenvolveu um palco autorreflexivo, sobre o qual acompanhamos dramas com momentos variados e significativos de “peça dentro da peça”, de metáfora do mundo como um palco, da vida como uma peça, de explicitação de encenações, entre outros. O que se nota é que nessa Inglaterra recém-reformada, ainda em busca de estabilidade social e política, os poetas das artes cênicas encontraram para suas criações um reino e uma época fortemente teatrais, com valorização do mundo no palco e da vida encenada, não só na forma de lazer (assistir a peças).

Os sentidos de tais estratégias e recursos metateatrais no período por vezes extrapolam, por vezes não alcançam o pretendido por Lionel Abel (1968) no seu clássico *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*, ao desenvolver o termo, mas servem de referência para seu estudo. Para ele, uma *metapeça* trata da consciência do drama, consciência de dramaturgo, que não domina o enredo em que se encontra: seria exemplo de peça sobre a vida vista como teatralizada (ABEL, 1968, p. 88). Lê-se no estudo que a base de sua teoria é o *Hamlet* de Shakespeare (junto com *La vida es sueño*, 1635, de Calderón de la Barca). Com isso, claro poderia estar que naquele contexto “elisabetano” se destacam as formas metateatrais, mas ainda assim é importante frisar que Shakespeare não estava só nos seus usos. Diferente do que indica o próprio Abel, Shakespeare não foi o primeiro a elevar a “peça dentro da peça” a “alturas verdadeiramente filosóficas”, nem se pode dizer que ele foi o “único a confiar totalmente no poder da imaginação”, não só em relação à linguagem, mas colocan-

do o mundo inteiro no palco (91-2). O exemplo de recurso metateatral mais conhecido, a encenação de *Murder of Gonzago* em *Hamlet*, não é o único – nem o mais relevante – no seu período. Já em 1497, quando o teatro inglês ainda se afastava de contextos e exigências mais fortemente religiosos pré-reformistas, tem-se o primeiro drama totalmente secularizado, *Fulgens and Lucrece*, de Henry Medwall, o qual apresenta interlúdios cômicos, com autorreferências e consciência metateatral (BERTHOLD, 2010, p. 224).

O *bardo* não se encaixa facilmente no gênio romântico, original, que alemães e franceses engendraram, beneficiando involuntariamente o orgulho inglês (ver SÜSSEKIND, 2008), mas ainda é colocado como representação única do teatro inglês dos séculos XVI e XVII. Em Londres, Shakespeare dialogava constantemente em sua obra com seus contemporâneos. Os dramaturgos, trabalhando coletivamente já na escrita de seus textos (no que, se esquece, também se inclui Shakespeare), dividiam entre si a arte de criar ilusões e decepções, peça a peça, com a visão experiente da trupe; uma novidade que satisfizesse a plateia ou um recurso antigo retomado que bem funcionasse no palco seriam imediatamente postos em outras peças, do mesmo modo como se cancelava diálogo, personagem, cena, texto que não agradasse o público. Esses dramaturgos, mesmo tendo sido apagados pelo tempo com os usos pedagógicos e midiáticos do dramaturgo mais famoso, têm igual relevância em um estudo sobre a metateatralidade inglesa. Frisa-se, então: o teatro do qual Shakespeare fazia parte como membro, não líder, é o teatro fundamentalmente metateatral.

## Um cotidiano teatral

A época é reconhecida como das mais interessantes para o teatro europeu, de valorização generalizada, em critério quantitativo e qualitativo, não havendo equivalente em outro tempo e lugar. Conta-se que a população de Londres crescia de modo espetacular: em 1550, havia 75000 habitantes, 200000 em 1600, 400000 em 1650; já em 1580, a capital inglesa tinha espetáculos diários para mais de 5000 pessoas; em 1610, esse número de espectadores, diários, já superava o de 10.000 (ARCHER, 2004, p.70). No “fosso”, onde se assistia às peças em pé, por décadas pagou-se um só penny o ingresso. No final dos anos de 1620, anos após a aposentadoria voluntária (e a morte) de Shakespeare, o público londrino podia correr a seis diferentes teatros: havia então os teatros públicos, grandes, de espaços ao ar livre e galerias cobertas, mais caras (com mais visibilidade para o palco e com mais visibilidade para si, talvez um elegante espectador), como o *Globe*, o *Fortune* e o *Red Bull*; havia os teatros privados, cobertos, menores e de ingressos únicos mais caros, que possibilitavam espetáculos também nos invernos rigorosos, como o *Blackfriars*, o *Cockpit* e o *Salisbury Court*. Raramente se encenava uma mesma peça dias seguidos (FOAKES, 2007, *passim*). Parecia haver um anseio por novidades, o que produziu uma quantidade extraordinária de dramas e exigiu uma capacidade incrível de memorização das trupes de atores, as quais tinham cerca de meia-dúzia de peças a serem encenadas numa única semana, além de poderem ser acionadas por algum patrono, nalgum evento especial, e terem de encenar uma peça, uma cena favorita em algumas poucas horas (LEGGAT, 1992). No dia a dia da corte, a nobreza e especialmente o monarca se propunham como um espetáculo, explicitando o seu papel social e o explo-

rando em exposições públicas, em procissões luxuosas; nas outras camadas sociais não seria diferente, com cada indivíduo com seu papel bem demarcado, inclusive nas vestimentas e o tipo de tecido que se podia utilizar (HATTAWAY, 2007, p.94).

Nisso tudo se revela a verdadeira popularidade desse teatro, com sua presença em diferentes instâncias da sociedade, pois além dos teatros públicos e privados, de acesso via ingressos, as peças também eram produzidas em festejos da pequena aristocracia do interior e da alta nobreza da corte, que foi adquirindo gosto pelas *masques* – das quais algumas rainhas e damas passaram a participar como atrizes (dado gravíssimo para seus detratores). Igualmente nas cidades, em eventos cívicos, *parades* e *masques* eram encomendadas e patrocinadas pelos prefeitos para festejos e comemorações, de grande requinte em Londres, também em concorrência à visibilidade da nobreza que se punha dirigente da sociedade. Não é por acaso que uma das primeiras atitudes dos puritanos logo que tomaram o poder em 1642 foi fechar os teatros, proibir esse divertimento tão assiduamente usufruído, divulgador de ideias tão ao gosto da (condenável) nobreza. Os puritanos concretizaram um anseio de pelo menos meio século de ataques virulentos contra encenadores, atores e sua arte – condenavam a imoralidade, a lascívia exposta nos palcos, o travestismo de atores, a reunião do público em diferentes classes sociais, às margens da cidade, entre prostíbulos, tavernas, casas de jogos e afins. (THEATRE DATABASE, 2016)

Qualitativamente esse teatro também encontrou o caminho para seu desenvolvimento: ampla diversidade temática; variedade de gêneros trágicos e cômicos, além da criação de novos, como a comédia urbana, pequeno burguesa, e a tragédia doméstica; acertada junção do popular com o erudito – em linguagem, personagens-tipo, ar-

gumento, ação; personagens individualizados, psicologicamente ricos e verossímeis; experimentalismos cênicos, ora totalmente inovadores, ora de resgate lúdico de recursos tradicionais; poesia requintada mas cuidadosamente fluida, que desenvolveu (e marcou para sempre) o verso branco e a prosa literária (BOLAM, 1987, pp. 3-9). A enumeração pode se prolongar por linhas, mesmo havendo questionamentos acerca dos critérios de qualificação aqui utilizados; sob esta perspectiva, porém, pode-se indicar a persistência daquela dramaturgia (especialmente a shakespeariana) na cultura letrada ao menos nos últimos dois séculos, por imposição midiática ou até mesmo colonialista, mas com quem ainda fazemos dialogar nosso teatro e nossa literatura.

É o teatro que produziu um dos nomes mais significativos de toda a arte cênica – para alguns, o mais significativo –, William Shakespeare. E apesar de bem menos conhecidos que seu compatriota contemporâneo, tal teatro também produziu outros dramaturgos, reconhecidos por público e crítica especializada, especialmente nos países de língua inglesa, como Thomas Kyd (1558-94) e a primordial *Spanish Tragedy*, Christopher Marlowe (1564-1593) e as tragédias *Doctor Faustus* e *Edward the Second*, Ben Jonson (1572-1637) e as comédias *Volpone, or the Fox* e *The Alchemist*, Beaumont e Fletcher (1584-1616, 1579-1625, respectivamente) e as tragicomédias *Philaster* e *A King and No King*, Thomas Middleton (1580-1627) e as tragédias *The Revenger's Tragedy* e *The Changeling*, John Webster (1580-1634) e as tragédias *The White Devil* e *The Duchess of Malfi*, entre tantos outros.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Ressalte-se que esses dramaturgos, suas obras e seu contexto têm fornecido um campo fértil para acadêmicos e produtores teatrais, ortodoxos e heterodoxos, que se contrapõem ao desgaste do terreno shakespeariano; pesquisadores do Reino Unido e EUA (especialmente mas não só) atualizam e expandem continuamente os estudos do *Early Modern Theatre* com renovadas edições críticas, artigos, teses, teóricos. No entanto, esses

Note-se, com todos esses dados, nomes, datas, que o teatro elisabetano (período do reinado de Elisabete I, 1565-1603), jacobino (reinado de James I, 1603-1625) e carolino (reinado de Charles I, 1625-1642) possibilitou a formação de uma plateia madura, reflexiva, para um teatro regularizado, profissional, com espaços cênicos suficientes e eficientes para uma dramaturgia vasta e rigorosa. É, logo, diante de tantos números e enumerações que se faz notar que à época de sua produção, na constância e variedade interrompida para o público apenas em períodos de peste, efetivou-se uma plateia crítica, formada dramaturgicamente e cenicamente, espectadores e leitores persistentes de dramas. O teatro esteve atuante em tal nível de conexão com sua sociedade, por décadas, que pôde construir seu caminho de relevância e ubiquidade que o fazia voltar-se a si mesmo, em diálogo com seu entorno, uma cultura teatralizada.

Havia, dessa maneira, as condições para que o teatro do início da idade moderna inglesa evidenciasse uma característica própria da arte cênica: encenar é revelar a visão dos encenadores sobre a produção, por extensão, sobre a arte cênica. Às vezes os criadores podiam se tornar totalmente conscientes desse processo a ponto de tematizarem essa relação, estruturarem a peça sob tal ponto de vista, como no espelhamento de comunicar uma comunicação – a meta-comunicação cênica<sup>3</sup>. No teatro de então, recursos metateatrais são parte espontânea da encenação, da vivência da realidade externa teatralizada.

Anne Richter ([1962] 1967), alguns meses antes de Abel, lança

---

estudos e edições também arriscam se esgotarem devido justamente à sua presença crescente em escolas, universidades, *journals*, livrarias, e ameaçam cair em detalhismos, excentricidades ou mesmo a aplicação forçada de alguma nova teoria (GREENE, 2015: 465).

<sup>3</sup> “O que é exclusivamente específico do teatro, é que ele representa seu objeto, a comunicação humana, *através da comunicação humana*: no teatro, a comunicação humana (a comunicação das personagens) é então representada pela própria comunicação humana pela comunicação dos atores” (I. Osolsobe, in PAVIS, 2007, p. 64).



seu estudo igualmente clássico, embora menos visado, sobre o teatro voltado sobre si mesmo, *Shakespeare and the Idea of the Play*, uma obra que busca dar conta da “metateatralidade” dos “elisabetanos”. O termo ainda não havendo sido cunhado por Abel, Righter fala em *play metaphor* para tratar de metapeças e recursos metateatrais. Em duas partes, a segunda focada em Shakespeare, a pesquisadora cria para a forma teatral tratada uma teleologia que nos interessa aqui.

### A metáfora teatral

Anne Righter discorre sobre o teatro e a teatralidade como referências no Drama, como o tradicional lugar-comum “o mundo é um palco”, sem excluir similares como a ideia de *papel* social, a *atuação* do indivíduo. Para tanto, a pesquisadora foca nos usos teatrais de imagens cênicas, seguindo uma linha temporal não muito linear – Idade Média, Antiguidade, Renascimento –, em direção à dramaturgia inglesa até o final do século XVI e, finalmente, Shakespeare, figuração do teatro “elisabetano”. A tese é de que o Drama gradualmente progrediu para a autossuficiência, a criação no palco da vida humana, tridimensional, que refletia a realidade como representada pelos espectadores e, ainda, permanecesse distante dele, como um sonho – um equilíbrio entre o distanciamento e o envolvimento da plateia com a cena.

A ‘*play metaphor*’, marca do teatro autorreflexivo, costuma vir associada ao melancólico Jaques de *As You Like It* – comédia pastoral de Shakespeare –, com seu conhecido monólogo “All the world’s a stage”<sup>4</sup>. Trata-se da comparação do mundo com o palco, tão familiar

---

<sup>4</sup> All the world's a stage,/ And all the men and women merely players:/ They have their exits and their entrances;/ And one man in his time plays many parts,/ His acts being seven ages. At first the infant,/ Mewling and puking in the nurse's arms: (...) etc. (II. vii.



nesta forma de *As You Like It*, que se esquece que há outras formas, antiquíssimas: em Pitágoras, provavelmente o que primeiro a usou, em Platão, Petrônio (*Totus mundus agit histrionem*, associado à insígnia do Globo), e até mesmo na Idade Média, quando se encontra verdadeira tópica, *Theatrum Mundi* (Deus encenador e principal espectador do teatro do mundo), como visto nos escritos dos teólogos britânicos John of Salisbury e John Wycliffe (POLLARD, 2004, p. xxi). Repare-se que, antes de meados do século XVI, a imagem do mundo como palco era praticamente ausente da literatura dramática, nenhum personagem no palco ritualístico de Aristófanes, Ésquilo, Sófocles ou Eurípides a usa, sendo apenas ocasional na comédia romana de Plauto. Séculos depois, a peça falar da peça, personagens comparar a situação vivida à de uma peça (artificial, convencional), a porá em pé de igualdade ao mundo real – como nós, no “mundo real”, o fazemos, para apontar o absurdo de eventos –, o que servirá bem para a profundidade e realismo do mundo encenado. (RIGHTER, 1967, p. 61)

Righter aponta que foi com a secularização do teatro e o desenvolvimento gradual da peça como ilusão contemplável, que a imagem do mundo como palco adentrou o drama inglês. Inicialmente, nos mistérios medievais, a ilusão era a própria vida, e a realidade, o que se via no palco: “*Like its Elizabethan successor, the medieval stage was a mirror, but it was a glass held up towards the Absolute*” (p.16). Como na igreja, assim havia de ser na mente de Deus, o Encenador, “*all time is eternally present*”, João Batista está ao lado de São Francisco (17). O reconhecimento da plateia, de sua presença, está implícito em todo esse drama, a plateia é o segundo personagem da encenação – ela e atores dividem o mesmo mundo-ritual, mais real, inclu-

---

*As You Like It*)

sive, que aquele fora de seus limites (22). Posteriormente, as *moralidades* trazem a personagem humanidade como plateia; agora, o palco será o espelho que reflete a sua vida, cotidiana (de modo pouco lisonjeiro): “*It was a world from wich God Himself seemed to have withdrawn. On every side, agents of Hell were busy laying snares for the unprotected soul of Man*” (25). É um drama religioso com protagonista secular. A plateia é observadora do drama no palco, havendo uma separação entre os dois mundos. A realidade, agora, está no público. O palco é representação. Nele está o “duplo” do público, pois o engano, o pecado estava no palco como representações dos erros em que podia cair a humanidade (pp. 28-29).

No início do período Tudor, as moralidades ficam mais “concentradas” em um único vício/pecado e em um único representante da Humanidade, isto é, os personagens se tornam mais individualizados. A tradicional identificação da plateia com sua contrapartida no palco começa a se dissolver. O *Mankind* e o *Everyman* são substituídos por personagens de estratos sociais variados, que podiam se distanciar em muito de um público ora popular, ora aristocrático, conforme a cena. Os direcionamentos à plateia a tratam agora como uma estranha, grupo de curiosos (33-4). A possível primeira peça inglesa secular, a citada *Fulgens and Lucre* (1497), um interlúdio produzido para entretenimento cortês, começa como outras, pretendendo não ser uma encenação. Os servos, protagonistas da subtrama cômica, introduzem a primeira cena saindo da plateia, esperando assistir a uma peça, e entram para o mundo do palco como servos de personagens da própria peça. Ambos tentam não abandonar os espectadores recorrendo a *gags* metateatrais – “*fifteenth-century audiences, brought up on medieval religious drama, were simply not accustomed to being ignored*” (36) –, mas o público é tratado como bisbilhoteiros.

A partir de então vão diminuindo as referências à plateia. O que sobra é o extradramático sem grandes objetivos: um divertimento para o público, resquício do antigo contato; uma consideração por quem não mais participa da realidade do palco. Agora, quando muito, a plateia terá um papel que se limita ao seu escopo, de assistência, deixando o palco livre para personagens mais interessantes, pois o que se busca é a inclusão nas peças de uma imagem mais complexa, menos sistematizada da vida (39). Ora, a secularização do teatro inglês passa a revelar as presenças didáticas de Plauto, Terêncio e Sêneca; as traduções e adaptações dos clássicos em meados do século XVI fornecem tramas, tipos, a estrutura em 5 atos, o verso branco, a justificativa de comédia e tragédia como “recreação saudável do sábio” e uma libertação da “tirania da plateia” (41).

A comédia romana distinguia bem o mundo do público e o do palco e ainda permitia um (limitado) tanto de direcionamentos extradramáticos, de propósitos funcionais, de modo que foi razoavelmente simples para os ingleses “enxertarem” a tradição romana na sua, medieval. Em Plauto, há personagens com alguns direcionamentos à plateia, outros com reconhecimento de que são personagens numa peça (dizem entre si de uma situação: “como visto frequentemente em comédias”), porém tais falas representam calculadas quebras na barreira estabelecida entre atores e plateia, como parte do riso que buscam suscitar. Mas em muitas das peças plautinas, a plateia é apenas ignorada<sup>5</sup>. Acercando-se de uma concepção mais funcional, tais quebras de ilusão também se davam por necessidade de atenção da plateia ruidosa: “*Expository material would impress itself most vividly*

<sup>5</sup> Um excelente exemplo da nova atitude em relação à plateia seria *The Supposes* (1566), comédia em prosa de George Gascoigne (1535-1577) (retirada de Ariosto), a qual se abre com uma fala desafiadora: “*Here is nobody. Come forth, Polynesta. Let us look about, to be sure least any man heare our talke*”. CUNLIFFE, J. W. (ed.) *Supposes and Jocasta*, D. C. Heath and Co., Publishers, 1906. <<https://archive.org/stream/supposesjocasta00gasc/page/n19/mode/2up>> Acesso em 07/06/2017

*upon the spectators' memory if it could be combined with a sudden violation of dramatic illusion"* (45). Paralelamente, há o desenvolvimento da tragédia acadêmica, nas principais universidades, em imitação a Sêneca, de peças muito mais autônomas, autossuficientes (sem comentários extradramáticos à plateia) e contidas em si, que as comédias plautinas. E, conseqüentemente, o que sobra são apartes e algum comentário para a plateia, algo incidental, *"an expedition across the space which separates two worlds"* (53).

Até *The Spanish Tragedy*, a peça referência para o metateatro inglês, vê-se a busca de expansão de temas e cenários, visando ao entretenimento e menos ao didatismo. Junto a essa postura, há uma nova ênfase na peça como ilusão, de sombras e sonhos (noção que permaneceria), apontando-se nisso uma vantagem lírica contra o que se condenava platonicamente (encenação como cópia da cópia da realidade que a poesia já é). A antiga exposição da ação, explícita, cede lugar a maiores sutilezas, pois agora contam com uma plateia bem treinada. Persistem prólogos, epílogos, coros para se fazer a ponte entre os "reinos" realidade/ ilusão; mais comum será o aparte, uma despedida, um comentário que sustente por duas horas a relação de atores e plateia. Contudo, em um teatro cada vez mais dependente do poder da ilusão, um direcionamento extradramático é uma técnica destrutiva, de modo que logo seria substituído por instrumentos mais sutis de mediação. (62)

*The Spanish Tragedy* (publicada em 1592, escrita antes de 1588), de Thomas Kyd, foi um dos primeiros dramas, certamente o de maior sucesso, das *imitações* a Sêneca. Antes de Shakespeare e de Marlowe criarem suas próprias tragédias e influenciarem gerações, o caminho havia sido aberto e testado por essa primeira tragédia capaz de marcar e cativar profundamente os espectadores de todo esse

teatro, até seu encerramento em 1642 (CALVO; TRONCH, 2013). O ineditismo de *Spanish Tragedy* se constrói sobre a ideia de “mundo como um palco”: Kyd experimenta as potencialidades do teatro e une o senso medieval de contato com a audiência com o conceito de peça autossuficiente (RIGHTER: 1967, p. 72). Popularmente conhecida como *Hieronimo* (nome do seu protagonista) – na versão impressa, *The Spanish Tragedie (Tragedy), Containing the lamentable end of Don Horatio, and Bel-imperia: with the pittifull death of olde (old) Hieronimo*; na versão de 1615, *The Spanish Tragedy, or Hieronimo is mad Againe* –, o motivo do sucesso retumbante<sup>6</sup> pode residir no enredo de emoções e crueldades e na combinação de erudito e popular. Assistida pelo fantasma de Don Andrea (um cavaleiro vítima do príncipe português Balthazar) e pelo seu companheiro, a entidade *Revenge*, a ação se concentra no assassinato de Horatio, objeto da paixão de Bel-Imperia, cometido por agentes de seu rival, Balthazar, apaixonado pela moça, e o duque Lorenzo, irmão dela que vê as vantagens políticas do casamento com o herdeiro português. Hieronimo, pai de Horatio e Grande Cavaleiro da Espanha, após ver o filho enforcado, passa o resto da peça planejando vingança. Hieronimo a retardará e acabará por recorrer a uma peça (*Solimon and Perseda*) sobre um assassinato para efetuar seu objetivo. A tragédia termina com homicídios e suicídios, e um detalhe de horror: Hieronimo morde sua própria língua até arrancá-la e cuspi-la no palco, impedindo-se assim de pronunciar mais qualquer palavra.<sup>7</sup>

No desenvolvimento das tragédias surgidas na Inglaterra, inicialmente nas universidades, Kyd renovou o personagem do assassino, maquiavélico, e estabeleceu a voga teatral para um novo enredo e

<sup>6</sup> Um incômodo a outros dramaturgos, como Jonson, desgostosos com a preferência persistente do público (FOAKES, 2007:31).

<sup>7</sup> Os excertos e citações da peça foram extraídos da edição “Arden Early Modern Drama” de *The Spanish Tragedy*, de 2013 (CALVO; TRONCH) – ver bibliografia.

uma nova tendência dramática, consistindo na inclusão de cenas em que os crimes são planejados antes de sua concretização, complicando a intriga da peça (CALVO; TRONCH, 2013, p. 16). A linguagem da tragédia, ainda anterior ao arrebatamento promovido pelo verso de Marlowe, mostra que Kyd já se encontrava em um nível de formação literária de destaque entre seus pares, criando versos marcados por todas as possibilidades dos recursos retóricos em voga. Quando o herói está dominado pela dor, lamenta:

Oh eyes, no eyes, but fountains fraught with tears!  
Oh life, no life, but lively form of death!  
Oh world, no world, but mass of public wrongs,  
Confused and filled with murder and misdeeds! (III.  
ii. 1-4)

Ou ainda, pouco antes de Hieronimo encontrar seu filho enforcado:

What outcries pluck me from my naked bed  
And chill my throbbing heart with trembling fear,  
Which never danger yet could daunt before?  
Who calls Hieronimo? speak, here I am.(II. v. 1-4)

– sendo esses fragmentos dos mais citados, séria ou comicamente, durante décadas pelos homens do teatro inglês (HUSTON; KERNAN, 1969, p. 21).

Ao que tudo indica, Kyd é o principal criador da *revenge tragedy*<sup>8</sup>, subgênero das tragédias inglesas e uma expressão que demarcou, em abono ou desabono, a recepção de peças diversas como dramas sanguinolentos e pouco sofisticados, mas entre cujos representantes está *Hamlet*. Embora em sua peça *imite* Sêneca, referencial

---

<sup>8</sup> O termo foi criado por Ashley H. Thorndike em seu artigo de 1902, “The Relations of Hamlet to Contemporary Revenge Plays”.

de todas as “tragédias de vingança” inglesas, Kyd subverte alguns de seus traços típicos, como o uso do Fantasma (Don Andrea) no papel de *Coro*, mas que praticamente desaparece ao término do prólogo. Além disso, como prólogo, o Fantasma, carente de vingança, não fornece aos espectadores todas as informações sobre o que se verá no palco, como ocorria em Sêneca, limitando-se a prometer, com o acompanhante Revenge, generalidades sobre vingança, justiça e violência. Ambos mantêm grande parte da surpresa e mistério da encenação, mantendo-se eles próprios espectadores. (KERRIGAN, 1996, p.48).

Se a ação inicial e final de Don Andrea e Revenge é mínima, de rememoração e observações acerca do que se assistirá no palco, ela serve mais de moldura à tragédia que de intervenção no enredo, criando um interessante *mise-en-abyme*<sup>9</sup>, com camadas de plateias e palcos se sobrepondo. Em determinado momento teremos em *Spanish Tragedy* a encenação da tragédia de *Soliman and Perseda* armada por Hieronimo e Bel-Imperia, sendo assistida pelo monarca e Duque espanhóis e o vice-rei português, sendo assistidos por Don Andrea e Revenge, sendo todos assistidos pela plateia – plateia e palco assistidos por Deus no verdadeiro teatro mundo. A partir de então, cada vez mais dramas refletirão uma autoconsciência do teatro e seus efeitos na audiência, preocupados com sua própria natureza e impacto, apelando muitas vezes a artifícios similares a um interlúdio (apresentado como um *dumb show* ou *masque*, como em *The Changeling* e *The Duchess of Malfi*), à peça dentro da peça (como em *Hamlet*), ou mesmo a atitudes representativas de encenações (o vilão manipula-

<sup>9</sup> Expressão introduzida por André Gide, *mise en abyme* compreende ‘todo espelho que reflete o conjunto da narrativa por reduplicação simples, repetida ou especiosa’ e ‘todo enclave que mantém uma relação de similitude com a obra que a contém’ (citado em PAVIS 2007, p. 245). A “peça dentro da peça” é a forma dramática mais comum de *mise en abyme*.



dor, criador de tramas para dominar outros personagens), em suma, recursos que servirão ao desenvolvimento do enredo e até à conclusão de planos dos protagonistas, ao mesmo tempo em que expõem a ilusão ficcional.

Em *The Spanish Tragedy*, Don Andrea aparece como um personagem único, original, sem a catecismo típico dos personagens-mortos do teatro medieval. Ele mantém por toda a peça o equilíbrio entre o envolvimento e o distanciamento que marca sua aparição: associado ao mundo da peça e ainda assim distinto dele, personagem e espectador – reflexo exemplar da plateia. Don Andrea e Revenge não estão conscientes de que representam (como este diz metaforicamente) o Coro em uma tragédia, o que para nós, espectadores, é um fato; ao que assistem é dolorosamente real para eles. Como comenta Righter (1967, p. 72):

It is the symmetry and violence of these events, together with the position of himself and his companion, which suggest to Revenge the comparison with tragedy. Knowing what is to come, in all its complexity and horror, he implies that in these particular happenings, at least, life appears to imitate the drama.

Revenge e Don Andrea sabem que a vida se parece com uma tragédia. Para Hieronimo a morte de Horatio é um acontecimento maior que a vida, uma monstruosidade da realidade, que traz à mente a violência e os excessos de uma cena trágica. Em *Soliman and Perseda*, a tragédia dentro da tragédia, tudo que parece ilusão teatral é real, concreto, é quando a vida e o drama se interpenetram. Apesar do risco de incorrer em anacronismos, pode-se dizer, sob tal perspectiva mais as definições do próprio Abel, que *The Spanish Tragedy* foi a primeira metapeça. Ela se construiu sobre a ideia do mundo como

palco e a realidade como pesadelo.

Se o palco espelhava a natureza da sua plateia, como de certa forma lembra Hamlet aos atores (III. ii.), esta era forçada a também reconhecer a ilusão sombria que invadia seu próprio domínio. Alguns espectadores poderiam, por algum momento, tomar a ilusão por sua realidade (como vários personagens cômicos – ver *The Knight of the Burning Pestle*<sup>10</sup>, de Francis Beaumont), outros levavam consigo a linguagem e o gestual do drama, para uso na sua vida (RIGHTER, 1967, p. 62). Além desses, parecia haver uma consciência da “metáfora da peça”, do mundo-palco, como uma característica própria do período, em sermões, canções, crônicas, panfletos e mesmo no dia a dia – provável persistência da tópica *Theatrum Mundi* em uma cultura teatralizada. Usava-se ordinariamente a metáfora: para descrever a natureza de velhacos, de enganadores, o esplendor da vida humana e sua transitoriedade, a inexorabilidade da Fortuna, a caracterização de determinados momentos – um modo de estabelecer a qualidade essencial da época. Foi a metáfora assim reconhecida que tornou possível a nova relação atores-público, de ponte entre palco e reino mais permanentemente habitado pelos espectadores.

As the Elizabethan theatre matured, creating imaginary worlds of increasing naturalism and depth, its adherents came to believe quite firmly in the power which illusion could exercise over reality. This belief was fundamental to the new relationship of actors and audience, and to the effectiveness of the play metaphor upon which this relationship was based. (74)

A ideia de destacar quanto o teatro pode influenciar os especta-

---

<sup>10</sup> Inspirada no personagem Dom Quixote e sua sátira aos romances de cavalaria, a comédia é emoldurada por um casal de populares que confundem a realidade em que estão com a realidade da peça, atrapalhando assim a encenação ao tentar tirar do palco um empregado deles ou, depois, quererem atuar nela.

dores servirá tanto aos defensores quanto aos detratores do teatro: de elevados valores e penalidade à falha de caráter, ou preletor de toda forma de pecar. Sobre o palco, precisamente, muito se vê desse poder explorado na “peça dentro da peça”. Num primeiro momento, podem ser ilusões dramáticas criadas dentro da estrutura da própria vida que levam os incautos a confundir artifício com realidade, como ao se deixar levar por um engodo arquitetado por outros. Contudo, há a chance de a cena, a ilusão cênica trazer à tona a verdade para os espectadores, ao fazer, por exemplo, o criminoso se revelar, como em *Murder of Gonzago*, o *turning point* em *Hamlet*, ou em *Soliman and Perseda*, de *Spanish Tragedy*, que revela o crime e a vingança, e toda a tragédia final daqueles e para aqueles indivíduos (SEMENZA, 2010: 161).

É fundamental notar que o imagético teatral associado ao engano, cômico ou trágico, depende em mais de um ponto de comparação entre o mundo e o palco; os personagens que armam enganos se põem de longe, em segurança, para aproveitar a perplexidade de suas vítimas, num paralelo com a audiência de uma peça, e uma dupla situação: papel de dramaturgo e de plateia (BRAUNMULLER, 2007: 64). Em um conhecido exemplo, Fabian em *Twelfth Night* se consterna: “*If this were play’d upon a stage now, I could condemn it as an improbable fiction*” (III. 4. 121-2), apontando para o inverossímil da realidade, o tipo de comentário que vem da comédia antiga de Plauto, raro em tragédias. Contudo, tem essa origem a explicação de Bosola, na tragédia *The Duchess of Malfi*, sobre como se deu a morte de Antonio, “*In a mist; I know not how –/ Such a mistake as I have often seen/ In a play*” (V. v. 92-4) – um recurso agora de reforço trágico.

Para Righter (1967, p. 183-186) – dando sua versão a um padrão

crítico anterior aos anos 1970, de que a decadência daquele teatro se dera com o advento da dinastia Stuart (período jacobino e carolino) –, paralelamente ao distanciamento gradual do *bardo* dos palcos, aumenta a tensão entre atores e público, e junto a isso a *play metaphor* desaparece, se tornando mero adorno convencional. O equilíbrio de envolvimento e distanciamento, característico de Shakespeare com a plateia, começa a falhar. Assim, a destruição da *play metaphor* seria o declínio daquele teatro – do qual Shakespeare se afasta com grandiosidade. Nisso, falha o estudo da pesquisadora justamente pela sua teleologia, preocupada em descrever o fenômeno em seu nascimento, desenvolvimento pleno, para alcançar, justificar Shakespeare, e apontar a decadência e morte daquele teatro junto com a aposentadoria e morte do seu, hoje, principal representante. Desse modo, ela cria o desfecho de um ciclo para explicar a proeminência das tragédias sanguinárias demais ou demais populares (a depender da referência crítica), *revenge tragedies* e similares que viriam após *Hamlet*, indicando a relação pouco criteriosa com a plateia, a denominada decadência.

Não obstante, quando na segunda década dos anos de 1600 dramaturgos diversos escrevem suas tragédias, o recurso metateatral da “peça dentro da peça” já faz parte do passado prototípico do seu teatro, é uma convenção a ser atualizada, tanto quanto o amargor trágico. John Webster, por exemplo, consegue converter a concepção de autoconsciência do drama, uma constante ainda maior no teatro cômico e tragicômico, para as finalidades da tragédia. Dessa forma, em *White Devil* (1612) há *dumb-shows* estilizados (um recurso ainda mais antigo) (II, ii.) que servem para a mostra dos crimes ao personagem mandante e à plateia, que assistem ao pequeno entrecho com cumplicidade, tudo feito de um modo bastante irônico porque teatra-

lizado; em *Duchess of Malfi* (1614), a *anti-masque* que o duque Ferdinand monta para a irmã (IV, ii) não é para diverti-la, como se poderia esperar de tal interlúdio, mas para torturá-la com as loucuras e obsessões da humanidade, amargamente risíveis, e encaminhá-la para a morte que se segue. Bosola, diretor da morte da Duquesa de Malfi, ouvirá dela: “*I account this world a tedious theatre,/ For I do play a part in’t ‘gainst my wil.*” (IV.i.81-2) (WEBSTER, 2009). É este um indicio de estoicismo, componente essencial da maior parte do heroísmo trágico da idade moderna, mas é também um comentário sobre o destino trágico humano, o indivíduo desencontrado em seu próprio enredo.

Essencialmente, os personagens trágicos posteriores ao estabelecimento do que aqui chamamos de *metapeça* (como *Spanish Tragedy* e *Hamlet*) pretendem assumir *papéis, personas* que não se ajustam a sua natureza; o vislumbre da morte desperta em si a consciência trágica de que a vida *se parece com* uma tragédia na qual não pretendiam atuar. Tal princípio, muito próximo de um Hamlet, não representa o fim da qualidade nem mesmo o fim da relação palco/ plateia, pois o espelhamento (possivelmente mais trágico) está mantido. Há talvez uma nova postura, cuja natureza pode ser igualmente questionada, se tivermos em mente que grande parte da obra do parâmetro Shakespeare (*Othello*, *Macbeth*, *Tempest*) se insere no período jacobino, dialogando com seus pares de palco (ver WYMER, 2000).

Assim, alguns dos (poucos) nomes mais proeminentes dos estudos da metateatralidade, o primordial Lionel Abel e a shakespeariana Anne Richter não deixariam de olhar para a dramaturgia do início da idade moderna inglesa, mas seduzidos pela bardolatria, trataram o teatro inglês do início da idade moderna como representação de um único dramaturgo, em vez de tratarem Shakespeare como um repre-

sentante daquele teatro. Com isso, expandiram ou aprofundaram seus estudos sobre fenômeno da nossa tradição teatral em uma única direção, mantendo à sombra metapeças de interesse artístico – porque essas poderiam, ao que parece, perturbar a base da teoria que desenvolviam.

### Última cena

Thomas Kyd, reunindo duas tradições, a clássica e a medieval, experimentou em sua *The Spanish Tragedy* as potencialidades do teatro para construir uma tragédia sobre a teatralidade da vida, o absurdo (cênico) da existência: uniu o senso medieval de contato com a audiência com o conceito clássico de peça autossuficiente, sem necessidade de comentários dirigidos diretamente à plateia, de quebra da ilusão ficcional. Os seguidores de suas principais ideias, mais emuladores que imitadores (como propunha o padrão clássico) – Shakespeare, Middleton, Webster, entre outros – tornaram a metateatralidade parte significativa do palco elisabetano-jacobino-carolino. Tocaram em questões pontuais bastante concretas sobre os conceitos de teatro, cena, palco, atuação. Buscaram, também, disponibilizar ao espectador e ao leitor o contato com a cena que pede à plateia a reflexão sobre os reflexos do palco, com questionamentos sobre a estabilidade da existência, seus papéis sociais, “então a realidade pode ser encenável?”, e algo metafísico, “a existência pode ser o reflexo de um enredo pré-estabelecido”.

As afirmações do poder da ilusão ficcional, cênica, lembram o público do teatro que a vida está constantemente descobrindo em si mesma relações desconcertantes com o drama, como se, muitas vezes, o mundo não pudesse ser facilmente distinguido do palco, e nes-

se viés, aspectos metafísicos e religiosos da questão se somam para outras reflexões (lembramos da origem religiosa do *theatrum mundi*). Mas, em um âmbito mais pragmático, a autoconsciência da natureza do teatro ser um lugar-comum de elisabetanos a carolinos provavelmente refletia também uma fascinação com o meio de comunicação (teatral), como devia refletir igualmente as rivalidades entre dramaturgos, companhias teatrais e o incômodo de parte das autoridades, como religiosos e o *council* londrino. A onipresença da teatralidade. Como se viu, não apenas ia-se ao teatro, mas também se fazia teatro, na escola e na universidade, nas pregações, na justiça; atuava-se em diferentes papéis na vida diária e tal percepção fazia parte da mentalidade da renascença inglesa. Aquele mundo era potencialmente um palco, e o palco das peças havia de ser o mundo que os frequentadores de teatro coabitavam (KINNEY, 2004, p. 3). A diferença parece que o desencanto com a época, com a sociedade, os governantes – prenúncios ou presságios da Guerra Civil – tornaram o teatro em sua onipresença como referência para metáforas e comparações com seus aspectos mais sombrios e condenáveis: o engodo, a manipulação, a artificialidade, a representação, o fim trágico.

A atuação dos detratores do teatro não haveria de ser diferente, na verdade. Os puritanos, que tinham os profissionais do palco entre seus principais inimigos de fé e de política, quando fecharam todos os teatros e proibiram qualquer espetáculo cênico, finalmente montaram seu majestoso interlúdio, com plateia participativa formada por milhares de indivíduos de todos os estratos sociais, e com um dos protagonistas mais trágicos de que se teve notícia, como foi o rei Charles I sendo decapitado em um palco público, o cadafalso.



## Referências

- ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- ARCHER, Ian W. "London and Westminster", in KINNEY, Arthur F. (ed.) **A Companion to Renaissance Drama**. Blackwell Publishing Ltd. Oxford, UK, 2004.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. 4ª ed.; tradução Maria Paula V. Zurawski, J. Guinsburg, et alii. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BOLAM, Robyn. **Stage Images and Traditions**: Shakespeare to Ford. Cambridge University Press, 1987.
- BRAUNMULLER, A. R. "The arts of the dramatist". in BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). **The Cambridge Companion to English Renaissance Drama**. Cambridge University Press, UK, 2007, 3<sup>rd</sup> edition. Pp. 53-92.
- CALVO, C.; TRONCH, J. "Introduction" in KYD, Thomas. **The Spanish Tragedy**, Clara Calvo; Jesus Tronch (eds.). Arden Early Modern Drama. Bloomsbury Arden Shakespeare; Reprint edition, 2013.
- GREENE, Roland. "Recent Studies in Tudor and Stuart Drama", in **Studies in English Literature (SEL)**. 55, 2 (Spring 2015). 2015 Rice University. pp. 465-496.
- HATTAWAY, Michael. "Drama and society". In BRAUNMULLER, A. R. & HATTAWAY, Michael (ed.). **The Cambridge Companion to English Renaissance Drama**. Cambridge University Press, UK, 2007, 3<sup>rd</sup> edition. Pp. 93-130.
- HUSTON, J. Dennis; KERNAN, Alvin B. **Classics of the Renaissance Theater** – Seven English Plays. USA, Harcourt, Brace & World, Inc., 1969.

KERRIGAN, John. **Revenge Tragedy**: Aeschylus to Armageddon. New York: Oxford *University Press*, 1996.

KINNEY, Arthur F. "Introduction: the dramatic world of the Renaissance". In KINNEY, Arthur F. (ed.) **A Companion to Renaissance Drama**. Blackwell Publishing Ltd. Oxford, UK, 2004.

KYD, Thomas. **The Spanish Tragedy**, Clara Calvo; Jesus Tronch (eds.). Arden Early Modern Drama. Bloomsbury Arden Shakespeare; Reprint edition, 2013.

LEGGAT, A. **English Drama**: Shakespeare to the Restoration, 1590-1660, Longman Literature in English Series, 1992.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**; Tradução sob direção de J. Guinsburg e M. Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

POLLARD, Tanya (ed.). **Shakespeare's Theater** – a Sourcebook. Blackwell Publishing Ltd. UK: Oxford, 2004.

\_\_\_\_\_. "Tragedy and Revenge", in SMITH, E. & SULLIVAN Jr. A. (ed.). **The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy**. Cambridge University Press, 2010.

RIGHTER, Anne. **Shakespeare and the Idea of the Play**. Penguin Books Ltd. (1962), Penguin Shakespeare Library, Harmondsworth, Middlesex, England, 1967.

SEMENZA, Gregory M. Colón. "The Spanish Tragedy and metatheatre", in SMITH, E. & SULLIVAN Jr. A. (ed.). **The Cambridge Companion to English Renaissance Tragedy**. Cambridge University Press, 2010.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**: revised edition (The Arden Shakespeare Third Series). Editors: Ann Thompson & Neil Taylor. Bloomsbury Arden Shakespeare; 2<sup>nd</sup> edition, 2016.

\_\_\_\_\_. **As You Like It** (The Arden Shakespeare Third Series). Editor: Juliet Dussinberre. Bloomsbury Arden Shakespeare; 3<sup>rd</sup> edition, 2006.

\_\_\_\_\_. **Twelfth Night** (The Arden Shakespeare Third Series). Editor: Keir Elam. Bloomsbury Arden Shakespeare; 3<sup>rd</sup> edition, 2008.

SMITH, Molly Easo. "The Theatre and the Scaffold: Death as Spectacle in **The Spanish Tragedy**". In **STUDIES IN ENGLISH LITERATURE**. Rice University. Houston, Texas: Johns Hopkins University Press. N. 32. (1992). Pp. 217-230.

SÜSSEKIND, Pedro. **Shakespeare**: o gênio original. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

THEATRE DATABASE, site on theatre history. "17<sup>TH</sup> century theatre". In [http://www.theatredatabase.com/17th\\_century/closure\\_of\\_the\\_theaters\\_001.html](http://www.theatredatabase.com/17th_century/closure_of_the_theaters_001.html) Acesso em 12/06/2016

WEBSTER, John. The Duchess of Malfi, in WEIS, René (editor). **John Webster**: The Duchess of Malfi and Other Plays (Oxford World's Classics) USA: Oxford University Press, 2009.

WYMER, Rowland. "Jacobean Tragedy" in HATTAWAY, Michael (Ed.). **A Companion to English Renaissance Literature and Culture**; Oxford: Wiley-Blackwell, 2000.

Artigo recebido em: 29/06/2017

Aceito em: 20/09/2017